

# Victor Hugo et la langue

Actes du colloque de Cerisy, 2-12 août 2002

Textes réunis par Florence Naugrette  
et présentés par Guy Rosa

Ouvrage publié en 2005 aux éditions Bréal avec le concours du Centre national du livre et de l'Université Paris7, reproduit avec la gracieuse autorisation de l'éditeur et l'accord du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle

© Editions Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7

## **Le vers de Victor Hugo, « comme un lambeau sonore »**

Alain VAILLANT

### Victor Hugo, poète du bruit

Les études hugoliennes, parce qu'il leur fallait oblitérer l'image, caricaturale et traditionnelle, représentant Victor Hugo en père tranquille, bienveillant mais un peu bavard de la Troisième République, se sont évertuées à souligner l'intelligence de l'œuvre, sa puissance de compréhension et de signification, à la transformer ainsi en extraordinaire machinerie herméneutique sachant et disant tout sur l'Homme, l'Histoire, Dieu ou l'univers. Cette intelligence de la pensée et cette sûreté d'expression, absolument éblouissantes pour tout lecteur de bonne foi, me semblent pourtant valoir moins pour elles-mêmes que pour la force d'expression qu'elles confèrent à la générosité passionnelle de Hugo, à sa double émotion d'être au monde et au langage, qui suscite à la lecture une sorte de trouble vertigineux, aussi inquiétant que profondément voluptueux.

Cette émotion est d'ailleurs l'émotion même née du discours littéraire, telle que M<sup>me</sup> de Staël l'avait définie programmatiquement dès son *De la littérature* et que le XIX<sup>e</sup> siècle romantique, depuis lors, n'a cessé de vouloir l'incarner. Les romantiques sont en effet les premiers à avoir pris pleinement conscience de ce que le style s'identifie à cette *voix* singulière où le fond et la forme se rejoignent en une écriture unique, par laquelle l'écrivain fait entendre et reconnaître comme telle sa parole originale, tout en y incorporant une certaine vision du monde : désormais, toute rhétorique ou toute esthétique de l'énoncé doit partir d'une poétique de l'énonciation, et en tirer sa valeur incommensurable. La voix humaine, qui implique également la maîtrise d'un système symbolique très élaboré – le langage – et l'acte charnel de la profération, représente alors le lieu idéal où s'opère la synthèse entre le spirituel et le matériel, l'invisible

et le visible, l'intelligible et le sensible, la réalité extérieure et l'univers intime, l'autre et moi.

Il est inutile d'y insister : tous les travaux contemporains sur le lyrisme moderne tendent à identifier ce dernier à une hypostase de la *voix* du poète, et ce mot de « voix » est en passe de connaître le même succès que, naguère, celui de texte – le même succès, mais aussi les mêmes excès dans l'emploi métaphorique. Pour autant, les excès et le flou terminologique n'enlèvent rien à la réalité du phénomène : il est vrai que, au XIX<sup>e</sup> siècle, le grand écrivain est d'abord celui qui parvient à imposer sa parole, avant même de faire entendre ce qu'il a à dire. Deux raisons expliquent, historiquement, cette prééminence accordée à la dimension élocutoire du discours littéraire. Tout d'abord, après des siècles de régulation sociale (en fait, aristocratique) et de contrôle idéologique des échanges discursifs, la Révolution française a ébauché le modèle d'une éloquence aussi libre que toute-puissante – utopie extraordinairement séduisante où toutes les littératures à venir voudront se projeter : la prégnance de ce rêve révolutionnaire dans les conceptions et les discours romantiques est particulièrement familière aux hugoliens. De plus, à la suite de la Révolution, le XIX<sup>e</sup> siècle – celui du capitalisme éditorial et de la nouvelle culture médiatique – substitue progressivement mais inéluctablement à la parole du poète ou de l'orateur la page imprimée et muette : tout se passe comme si l'écrivain entreprenait alors, à partir de la monarchie de Juillet, d'opposer au figement et à la textualisation de l'écriture dans le livre la force vivante – et subversive *de facto* – de sa voix.

Or, dans cette perspective, il n'est pas exagéré de dire que Victor Hugo est l'incarnation même du romantisme : plus qu'aucun autre poète, il impose, peut-être jusqu'à la saturation, la présence obsédante de sa voix – avec ses mots, ses tournures, ses rythmes, ses effets de rhétorique et de diction. C'est avec cette voix, à la solitude déjà orgueilleusement clamée, qu'il ouvre son premier livre du recueil de 1828, *Odes et Ballades*, par le biais d'une épigraphe latine paraphrasant l'Évangile, « *Vox clamabat in deserto* ». Le livre II du même recueil y revient avec insistance, cette fois par l'intermédiaire de trois citations empruntées à Virgile. La première (« *Nos canimus surdis* », renversement ironique du « *non canimus surdis* » des *Bucoliques*) sert d'épigraphe à l'ensemble du livre ; la deuxième, en tête de la première ode, « À mes odes », reprend la formule des *Géorgiques* « *volitare per ora* » (« voler de bouche en bouche »), qui convient autant aux poèmes eux-mêmes qu'à la gloire désirée par leur

auteur ; la troisième, «*Ferrea vox*», sert à gloser le titre de la deuxième ode «L'Histoire» par une expression qui reviendra souvent sous la plume de Hugo sous sa version française, la «voix d'airain».

Cependant, la voix de Victor Hugo n'est pas n'importe quelle voix, et il est temps de regarder avec un peu plus d'attention ce mot beaucoup trop commode pour être tout à fait honnête. On l'a vu, la voix est, dans l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle, l'instance qui assure l'*interface* – osons la métaphore technologique – entre le physique et le métaphysique. Mais, pour un poète romantique, il va de soi que l'essentiel est d'échapper à l'univers matériel pour accéder, par un mouvement ascensionnel, à la sphère spirituelle. Le mot « voix » connaît ainsi, en un très bref laps de temps, la dérive sémantique qu'avaient connue les mots latins « *anima* » (de « vent » à « âme ») ou « *spiritus* » (de « souffle » à « esprit »). Selon le spiritualisme mysticisant des romantiques, la voix est soit cet élancement de la parole humaine vers Dieu, soit le message délivré d'en haut par Dieu, au travers du Verbe poétique. Si bien que la voix la plus belle finit toujours par être la voix la plus désincarnée – donc, paradoxalement, la moins vocale. D'ailleurs, dans le vocabulaire courant du romantisme, le terme de « voix » est beaucoup moins usité que celui de « chant », qui implique l'organisation harmonieuse des sons : en fait, la voix articulée importe beaucoup moins que la musique céleste dont elle parvient, lorsqu'elle est au mieux de sa forme poétique, à se faire l'écho. Bien avant Mallarmé, on rêve en 1820 d'un chant idéal qui puisse se passer de la mécanique musculaire et des rouages ensalivés de l'articulation verbale ; en 1820, c'est-à-dire l'année des *Méditations*, qui popularise d'emblée cette conception abstraite et intellectuelle du Verbe poétique, chargé de remplacer les « saints concerts » par lesquels la Création devrait témoigner de son adoration divine :

Mais ce temple [l'univers] est sans voix. Où sont les saints concerts ?  
D'où s'élèvera l'hymne au roi de l'univers ?  
Tout se tait : mon cœur seul parle dans ce silence.  
La voix de l'univers, c'est mon intelligence.  
Sur les rayons du soir, sur les ailes du vent,  
Elle s'élève à Dieu comme un parfum vivant ;  
Et, donnant un langage à toute créature,  
Prête pour l'adorer mon âme à la nature<sup>1</sup>.

---

1. Alphonse de Lamartine, « La Prière », *Méditations poétiques*, v. 27-34.

Selon la même logique, Lamartine regrette, dans la Méditation poétique intitulée « L'Homme » et adressée à Byron, que le grand poète anglais ait mis son génie au service d'un désespoir impie au lieu de rejoindre les « chœurs sacrés » des anges :

Jamais, jamais l'écho de la céleste voûte,  
Jamais ces harpes d'or que Dieu lui-même écoute,  
Jamais des séraphins les chœurs mélodieux,  
De plus divins accords n'auraient ravi les cieux<sup>2</sup> !

Cette représentation apparemment sublime de la Voix, qui dans le principe assigne au poète la plus éminente des fonctions, se fait au prix d'une double substitution, qui, en réalité, évide le romantisme de sa substance littéraire et le comble par un attirail et un décor tout de suite démonétisés et ridiculisés : il a en effet fallu substituer à la voix le chant musical, puis au chant musical l'harmonie ineffable des âmes ou des réalités célestes. Même Balzac, à qui l'on doit les descriptions les plus minutieuses et les plus suggestives des potentialités artistiques de la voix humaine, ne peut échapper à cette dérive ascensionnelle et spiritualiste. En témoigne, par exemple, la description célèbre de la voix de M<sup>me</sup> de Mortsau par l'amoureux Félix de Vandenesse, dans *Le Lys dans la vallée* :

Sa façon de dire les terminaisons en *i* faisait croire à quelque chant d'oiseau ; le *ch* prononcé par elle était comme une caresse, et la manière dont elle attaquait les *t* accusait le despotisme du cœur. Elle étendait ainsi, sans le savoir, le sens des mots, et vous entraînait l'âme dans un monde surhumain. Combien de fois n'ai-je pas laissé continuer une discussion que je pouvais finir, combien de fois ne me suis-je pas fait injustement gronder pour écouter ces concerts de voix humaine, pour aspirer l'air qui sortait de sa lèvre chargé de son âme [...] <sup>3</sup>.

Dans ce contexte nimbé d'une religiosité diffuse mais omniprésente, Victor Hugo fait figure d'anti-Lamartine. Non qu'il rejette ni, *a fortiori*, ignore cette mission médiatrice et surnaturelle que l'idéologie romantique confie à la Voix du poète ; mais elle ne peut s'exercer, selon lui, qu'au travers des potentialités strictement humaines, à la fois linguistiques et physiques, de l'acte de verbalisation. Telle est du moins l'hypothèse qui sera ici brièvement

2. *Id.*, « L'Homme », *Méditations poétiques*, v. 275 – 278.

3. Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, dans *La Comédie humaine*, P.-G. Castex éd., Paris, Gallimard, t. IX, 1978, p. 995.

ébauchée : que la modernité de Victor Hugo – qui en fait le précurseur légitime de toutes les poétiques à venir, du moins jusqu’au surréalisme – découle de sa fascination, présente dès les premiers vers mais toujours approfondie au cours du temps, pour les ressources littéraires de la voix humaine, traitée comme la matière première de la fabrication poétique. Ressources linguistiques, bien sûr : d’où l’attention hugolienne portée à l’unité moléculaire du discours – le mot –, puis à ses composantes atomiques que sont les syllabes, voire les lettres, qui autorisent toutes sortes de jeux paragrammatiques et paronomastiques. Mais aussi, et peut-être surtout, ressources physiques : avant le mot, Hugo perçoit les phonèmes ; avant les phonèmes, les sons ; avant les sons, les bruits. Tout lecteur de la poésie de Hugo est sensible, dès la première écoute, à ce brouhaha confus, bruissant, grondant, où la parole est accompagnée, et parfois comme étouffée par le souffle sonore de la respiration poétique – comme si, pour reprendre la terminologie de la linguistique moderne, le bruit l’emportait sur le message, et que le vers était la transmutation artistique de ce que Hugo appelle le « bruit de la bouche »<sup>4</sup>. De même, lorsque le promeneur des *Feuilles d’automne* tend l’oreille vers le ciel étoilé, il ne cherche pas à entendre une parole divine, mais il écoute « si d’en haut il tombe quelque bruit »<sup>5</sup>. Loin d’être spiritualisé et abstrait du réel, le son que fait résonner toute vie est donc matérialisé par et dans le poème, morceau de chair vibrante arrachée à la totalité sensorielle du concret – ou, comme le dit Victor Hugo dans une extraordinaire formule des *Chants du crépuscule*, à propos de l’onde sonore provoquée par une cloche, « un lambeau sonore » :

Sous cette voûte obscure où l’air vibrait encore  
On sentait remuer comme un lambeau sonore<sup>6</sup>.

Voilà la poétique du vers rêvée par Hugo : que le vers soit un morceau charnel et encore sanguinolent de sonorité qui ferait éprouver physiquement au lecteur-auditeur la présence de l’idée, parce que, selon une expression des *Contemplations*, « la matière pend à l’idéal »<sup>7</sup>. À cette entreprise d’incarnation de la pensée, le chant ne suffit pas, il faut la voix brute, « insensée », dont la force soit

4. Victor Hugo, « Un spectre m’attendait... », *Les Contemplations*, II, VI, 3, v. 5-6 : « L’homme parle et dispute avec l’obscurité, / Et la larme de l’œil rit du bruit de la bouche. »).

5. *Id.*, « Parfois, lorsque tout dort... », *Les Feuilles d’automne*, XXI, v. 3.

6. *Id.*, « À Louis B... », *Les Chants du crépuscule*, XXXII, v. 19-20.

7. *Id.*, « Ce que dit la bouche d’ombre », *Les Contemplations*, II, VI, 26, v. 187.

proportionnée à la violence obscure du réel et qu'il invoque dans une apostrophe au poète qui conclut le troisième livre des *Odes* :

Pourquoi ton chant sinistre et ta voix insensée ?...  
C'est qu'il fallait à ma pensée  
Tout un grand peuple à remuer<sup>8</sup>.

De fait, une des pièces des *Feuilles d'automne*, « À M. de Lamartine », allégorise de façon systématique l'opposition entre l'harmonie lamartinienne et le tumulte hugolien. À Lamartine un « navire magnifique / Bercé par le flot souriant », le « souffle lyrique », une « voix magnifique et douce », « le vent dans [sa] voile endormi » ; à Hugo « le flot qui gronde », « la mer difforme / Qui hurle béante », « Ce tourbillon sombre et rapide / Qui roule une voile en ses plis ». Enfin, lorsque Victor Hugo veut faire percevoir la vraie beauté de la musique, c'est pour n'en souligner ni l'art de l'harmonie ou de la mélodie mais, contre toute attente raisonnable et artistique, le « sourd murmure », la « voix », le « vaste tumulte », le « chaos » monstrueux de l'orchestre avant le début de l'exécution d'une symphonie, dont la cohérence instrumentale est, elle, rabaisée à l'indétermination informe et presque inesthétique d'une « brume profonde » :

Écoutez ! écoutez ! du maître qui palpite,  
Sur tous les violons l'archet se précipite.  
L'orchestre tressaillant rit dans son antre noir.  
Tout parle. C'est ainsi qu'on entend sans les voir,  
Le soir, quand la campagne élève un sourd murmure,  
Rire les vendangeurs dans une vigne mûre.  
[...]  
La caisse aux mille échos, battant ses flancs énormes,  
Fait hurler le troupeau des instruments difformes,  
Et l'air s'emplit d'accords furieux et sifflants  
Que les serpents de cuivre ont tordu dans leurs flancs.  
Vaste tumulte où passe un hautbois qui soupire !  
Soudain du haut en bas le rideau se déchire ;  
Plus sombre et plus vivante à l'œil qu'une forêt,  
Toute la symphonie en un hymne apparaît.  
Puis, comme en un chaos qui reprendrait un monde,  
Tout se perd dans les plis d'une brume profonde<sup>9</sup>.

8. *Id.*, « Fin », *Odes et ballades*, III, 8, v. 16-18.

9. *Id.*, « Que la musique date du seizième siècle », *Les Rayons et les ombres*, XXXV, v. 23-48.

La succession en ces quelques derniers vers des effets d'allitérations et d'assonances, l'accumulation des voyelles nasales et des consonnes bilabiales, les jeux d'opposition entre voyelles sourdes et claires suggèrent un sentiment de consistance, presque de résistance et de gêne qu'oppose à la lecture la compacité de la masse textuelle. Deux autres écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle établissent ce même rapport sensoriel à la texture sonore du poème, reposant sur la perception, pour ainsi dire infralinguistique, du matériau phonique : Baudelaire et Rimbaud. Au-delà de ce troublant air de familiarité, il est un autre point commun entre ces trois auteurs qui ont, chacun à sa manière, révolutionné le travail poétique : leur immersion, précoce et exclusive, dans la langue latine. Rappelons qu'il n'y avait guère au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'exception des facultés de droit et de médecine, que ce que nous appelons l'enseignement secondaire, et que cet enseignement était fondamentalement basé sur la pratique du latin, sur la production bricolée et indéfiniment répétée de discours et de vers latins : or, aussi bien Hugo, Baudelaire que Rimbaud ont été des élèves en latin passionnés et virtuoses<sup>10</sup>.

Il y a là bien plus qu'une circonstance accessoire, qui n'intéresserait que la biographie de ces écrivains ou l'histoire culturelle. Le latin est une langue morte, c'est-à-dire à la fois moins et plus qu'une langue. Moins qu'une langue parce qu'un texte latin, au moment où l'on s'en saisit pour la première fois et même si l'on est un bon latiniste, n'est pas encore tout à fait un texte, mais un amas matériel de tracés ou de sons – un objet donné à voir ou à entendre, non un discours donné à lire. Mais aussi plus qu'une langue, dans la mesure même où, ayant perdu un peu de son efficacité fonctionnelle, il donne l'illusion d'être, non seulement un système d'échange et de signification, mais un matériau concret, fort de son épaisseur opaque. Ce point est essentiel, bien plus que les rapprochements érudits qu'il est possible de faire entre telle expression de Hugo et tel passage de Virgile. L'une des objections les plus consistantes faites à l'étude du matériau phonique de la poésie consiste à remarquer que, en situation réelle d'écoute ou de lecture, l'attention au sens oblitère nécessairement la perception de phénomènes acoustiques ou

---

10. Pour l'influence formelle du latin sur la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, on peut se reporter à deux publications collectives ( G. Cesbron et L. Richer éd., *La Réception du latin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 1996 et A. Vaillant dir., « L'Antiquité », *Romantisme*, 2001-3 ; n° s113), ainsi qu'à la thèse magistrale de Corinne Saminadayar-Perrin, *Modernités à l'antique. Parcours vallésiens*, Champion, 1999.



articulatoires. Or les élèves d’hier étaient formés, par le latin, à jouer immédiatement de mots bizarres et inconnus dont la compréhension était renvoyée à plus tard. Bruissement mystérieux et vague des vocables morts, auquel Victor Hugo consacre quelques vers des *Rayons et les Ombres* :

Je croyais, car toujours l’esprit de l’enfant veille,  
 Oûir confusément, tout près de mon oreille,  
 Les mots grecs et latins, bavards et familiers,  
 Barbouillés d’encre, et gais comme des écoliers,  
 Chuchoter, comme font les oiseaux dans une aire,  
 Entre les noirs feuillets du lourd dictionnaire.  
 Bruits plus doux que le bruit d’un essaim qui s’enfuit,  
 Souffles plus étouffés qu’un soupir de la nuit,  
 Qui faisaient, par instants, sous les fermoirs de cuivre,  
 Frissonner vaguement les pages du vieux livre<sup>11</sup> !

Grâce au latin, les poètes – certains poètes – auraient conçu l’espérance, aussi illusoire qu’indispensable à la poésie contemporaine, que le langage, dans certaines conditions, pouvait être ontologiquement supérieur à la réalité extérieure et faire du poète un véritable inventeur – ou un alchimiste. À cela s’ajoutait le fait que le latin était conçu comme une langue matricielle, originelle, et détenteur à ce titre de pouvoirs et de secrets qui s’étaient sans doute perdus au cours de sa longue évolution vers le français, mais que le poète moderne devait s’assigner la tâche de redécouvrir. Outre les emprunts immédiatement repérables à la littérature antique, il est plusieurs domaines de la stylistique où il est possible d’observer à la surface des textes les traces visibles de cette latinité secrète : les structures syntaxiques, le système des figures, la sémantique lexicale. Mais il est aussi très tentant d’imaginer que la familiarité acquise, dès l’enfance, avec le système phonétique du latin induise des habitudes, des dilections sonores perceptibles et capables de prédéterminer certains choix d’écriture. À tout bon latiniste, il doit arriver bien souvent, en lisant une page de Hugo ou de Baudelaire, de se dire que cela « sonne comme » du latin : Hugo suggère d’ailleurs lui-même l’idée lorsqu’il propose, dans *Les Contemplations*, une paraphrase de l’expression virgilienne « *Mugitusque boum* », qui apparaît comme une interprétation poétique des sonorités latines, sans doute jugées particulièrement expressives, et dont le dernier vers du poème propose

---

11. *Id.*, « Sagesse - A mademoiselle Louise B. », *Les Rayons et les Ombres*, XLIV, v. 115-124.

une version française (et hugolienne) où la recherche volontaire d'un mimétisme sonore est évidente : « immensité de l'ombre ! »<sup>12</sup> Mais cette réflexion sur cette latinité latente dans les œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle conduit inévitablement à la question épineuse du traitement des sonorités – plus exactement, du signifiant phonique – en poésie française.

### Des sons en poésie, et chez Hugo en particulier : notes théoriques

Question épineuse, mais rigoureusement primordiale et préalable à toute réflexion sur la poésie syllabique française, et singulièrement sur la poésie de Hugo, si l'on admet que le rapport aux sons y est déterminant. Chacun a fait l'expérience de lire des analyses de poèmes français où les vers étaient traités comme de la prose, seulement distribuée, sous l'effet d'on ne sait quelle fantaisie, en suites régulières de huit, dix ou douze syllabes. Or, si la notion d'art poétique a un sens, surtout à des époques où le poème était toujours fait pour être dit ou entendu, il faut absolument qu'y participe, d'une manière ou d'une autre, le matériau phonique – d'autant que la poésie française dispose d'un outillage rythmique bien plus rudimentaire que les autres langues. De plus, si cette notion de « poétique de la voix » doit avoir une signification concrète et opérationnelle et ne pas seulement renvoyer aux habituelles considérations abstraites sur le sujet poétique, le dialogisme ou l'interlocution, il est impératif de montrer qu'elle se manifeste, notamment, par une conscience poétique des potentialités du matériau sonore. Conscience poétique, au plein sens du terme : il ne suffit évidemment pas de repérer des procédés de mise en valeur euphonique et ce fut l'apport décisif, en ce domaine, d'Henri Meschonnic<sup>13</sup>, de rappeler toujours que le son et le sens étaient les deux composantes, inextricablement fondues en un rythme unique, du fait poétique. Malheureusement, les formulations de Meschonnic, nées d'un rapport profondément empathique à leur objet, sont sans doute beaucoup trop subjectives et programmatiques pour doter les spécialistes d'instruments efficaces d'analyse et de persuasion. On en vient parfois à penser, tristement, qu'il y a ceux qui sont sensibles aux sons du poème et tous les autres, que les premiers n'auront jamais aucune chance de convaincre les seconds ; il est probable, d'ailleurs,

---

12. *Id.*, « *Mugitusque boum* », *Les Contemplations*, II, V, 18, v. 38.

13. Voir, en particulier, Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1982.

que les constructions mentales et fantasmatiques, édifiées par chacun autour de son propre rapport à la parole, ont leurs fondations dans des zones très obscures et profondes du psychisme et que leur analyse exigerait d'autres compétences que celles de spécialistes de littérature.

Il reste que l'idée d'une poétique des sons est précisément apparue au XIX<sup>e</sup> siècle à la suite d'un mouvement d'intérêt dont l'origine remonte au romantisme et que, jusqu'à une période très récente, il s'agissait d'une question réapparaissant de façon récurrente dans le domaine des études littéraires<sup>14</sup>. Même les structuralistes, pourtant formés au dogme de l'arbitraire du signe, se sont attelés à ce problème, à la suite des explorations de Roman Jakobson : presque tous les noms de l'école française – parmi lesquels Genette et Todorov<sup>15</sup> – ont essayé de circonscrire la valeur poétique du signifiant phonique. Puis le débat, comme beaucoup d'autres de cette époque, est apparemment passé de mode et ce n'est guère que par goût du pittoresque qu'on évoque encore dans les manuels universitaires, mais de façon caricaturale, les anciennes thèses sur l'euphonie et la valeur expressive des sons. Ce désintérêt actuel est peut-être l'effet d'une sorte de paresse intellectuelle : sans aucun doute, il est plus difficile, et beaucoup moins gratifiant, d'étudier un constituant, parmi d'autres, du fait poétique que d'exhiber la chaîne des réseaux métaphoriques ou thématiques qui est censée constituer l'armature sémantique du poème. Mais cette situation témoigne aussi, de façon bien plus inquiétante pour les études littéraires, d'une perte de familiarité à l'égard du vers syllabique et, même chez les chercheurs, d'une désensibilisation aux mécanismes propres de la poésie régulière. Enfin, l'étude des sons en poésie relève à la fois de la science linguistique *stricto sensu* et de la théorie littéraire : il s'en est suivi d'inutiles malentendus méthodologiques, qui ont ajouté à la confusion puis au scepticisme généralisés. En évitant les faux problèmes et les mauvais débats, il est pourtant facile de résumer en deux points l'état de la question.

Les sons ont-ils une valeur propre ? Est-il possible, hors du système arbitraire des signes linguistiques, de leur associer des effets sensoriels, et de dire par exemple qu'ils sont clairs ou sombres, ouverts ou fermés, aigus ou graves, éclatants ou sourds ? Après

---

14. On trouvera un panorama rétrospectif et critique des recherches sur les sonorités en poésie française dans les ouvrages suivants du linguiste Paul Delbouille : *Poésie et sonorités*, Paris, Les Belles Lettres, 1961 ; *Poésie et sonorités . II* ; *Les nouvelles recherches*, Les Belles Lettres, 1984.

15. Voir, en particulier : Gérard Genette, *Mimologiques*, éd. du Seuil, 1976 et Tzvetan Todorov, « Le sens des sons », *Romantisme*, 1972, n° 11, p. 446-462.

beaucoup d'hésitations, la plupart des spécialistes répondent, aujourd'hui, par la positive. Les principales divergences entre eux résident dans le mode d'analyse adopté pour isoler ces caractéristiques : certains s'en tiennent à l'étude des phonèmes et des traits phonétiques distinctifs qui permettent de les différencier, à l'intérieur d'une langue donnée ; d'autres admettent l'intervention de phénomènes acoustiques extralinguistiques et intègrent par exemple les notions de fréquence, d'intensité ou d'harmoniques ; d'autres enfin privilégient le mode physique d'articulation des sons, en supposant que la disposition et la mobilisation des divers organes de la phonation induisent, sur un plan psychomoteur, des perceptions secondaires. La difficulté est, justement, que le nombre et la précision des instruments scientifiques de caractérisation des sons est telle qu'il est possible aujourd'hui de dire à peu près tout ou son contraire sur une séquence phonique, selon l'indice qu'on décide de privilégier. Dans l'étude des énoncés poétiques, le dilemme est donc le suivant : soit l'analyste, prenant en compte le maximum de données, aboutit à des résultats aussi complexes et intellectuellement séduisants que peu convaincants, du fait de l'accumulation des choix arbitraires qu'il a dû opérer tout au long de sa démarche, et l'on considère alors ses investigations avec le même intérêt que manifestent les scientifiques à l'égard des expériences de parapsychologie ; soit il s'en tient aux faits d'évidence et se contente alors de repérer des répétitions de phonèmes, et l'on a alors bien raison de penser que cette comptabilité rudimentaire ne mérite qu'une attention elle-même strictement mesurée.

C'est que, en fait, l'analyse bute sur une deuxième difficulté : à supposer que les sons, considérés isolément, aient une valeur propre, cette valeur est-elle encore perceptible, donc efficace, lorsque les sons sont utilisés comme phonèmes à l'intérieur du système linguistique dont la fonction est de produire des énoncés, à partir de signes par définition arbitraires et constitués d'une double chaîne articulée de signifiants et de signifiés ? Puisqu'on parle toujours pour dire quelque chose, ne doit-on donc pas penser que le sens recouvre et empêche de percevoir tout ce qui n'intervient pas au plan du signifié ? Sur ce point, les avis des linguistes sont partagés. Les uns estiment en effet que les valeurs attribuées aux sons du langage, en dehors de leur participation au mécanisme de la signification, relèvent du pur fantasme ; les autres, plus modérés, admettent que la nature des sons est parfois perceptible, mais seulement si elle vient corroborer, sur le mode connotatif, le sens de l'énoncé : il s'agit alors d'un phénomène de redondance, qui

n'intervient qu'accessoirement à l'intérieur de la communication orale.

Mais ces discussions et ces réticences naissent toutes d'un questionnement linguistique, alors qu'il faudrait partir, en bonne méthode, d'une réflexion sur la nature même du texte poétique. En effet, la démarche consiste presque généralement à analyser les réalités sonores – phonématiques ou acoustiques –, puis à se demander comment elles peuvent nourrir et justifier la poétique du vers syllabique français. Or c'est procéder à rebours du bon sens, comme on faisait, toujours au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'on essayait d'expliquer l'alexandrin français par d'improbables structures rythmiques dont la langue française était évidemment privée. Rien ne peut expliquer linguistiquement le vers français. Son syllabisme – une « puérilité », selon le mot de Fontenelle<sup>16</sup> – est totalement conventionnel et arbitraire. L'art poétique consiste donc, précisément, à utiliser *poétiquement* l'artificialité originelle de la régularité syllabique. Le vers français n'est en effet rien d'autre que cette mise sous tension arbitraire du langage, qui permet de faire éprouver le langage tel qu'il est, mais tel que, pourtant, sans cet artifice, il n'est jamais perçu. Non pas faire éprouver un rythme qui, au sens qu'il est habituel, en poésie, de donner à ce mot, fait défaut au français, mais, tout simplement faire entendre la parole, les mots et les sons de la parole même. Alors que tous les romantiques étaient encore plongés dans leurs rêves de musicalité harmonieuse, c'est l'intuition géniale que Victor Hugo exprime, dès 1827, dans sa formule célèbre et paradoxale de la Préface de *Cromwell* : il faut un vers qui soit « *aussi beau que de la prose* ». Car, pour que la prose soit entendue comme prose, parole vivante et concrète, il faut qu'elle soit en vers : le poète est ce prosateur supérieur qui, contrairement à M. Jourdain, fait de la prose en le sachant, mais une prose parlée et entendue. Et c'est le vers régulier et artificiel du poète qui prête aux sons de la prose un supplément d'être qu'il serait absurde de soumettre au contrôle et à la vérification de la linguistique. On sait bien que le désir amoureux est capable d'érotiser toutes les parties du corps, même les moins érogènes, pourvu qu'elles soient innervées : de même, le vers érotise la langue, toute la langue, et jusqu'aux sons de la langue – en s'appuyant, bien sûr, sur leurs potentialités phoniques. C'est une des raisons pour lesquelles, selon l'idéologie romantique, il n'y a pas de meilleur poète qu'un poète amoureux.

---

16. Fontenelle, *Sur la poésie en général*, cité par Jean-Marie Gleize, *La Poésie, textes critiques (XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Larousse, p. 206.

Pour que cette sensibilité aux sons du poème se développe, il faut la percevoir puis l'exercer pour elle-même. À cet égard, une autre erreur très fréquente consiste à vouloir interpréter, immédiatement et systématiquement, la masse sonore du poème, à faire passer le signifiant du côté du signifié et à établir des équivalences plus ou moins élaborées, mais toujours illégitimes, entre du son et du sens. Or il n'y a pas plus de sens à « traduire » des sonorités poétiques qu'à interpréter, hors de son contexte, les couleurs d'un tableau. Bien sûr, cela ne signifie pas que ces sonorités ou ces couleurs n'aient pas de valeur à l'intérieur du projet artistique que poursuit l'auteur du poème et du tableau, ni qu'elles n'aient pas joué un rôle, peut-être essentiel, dans la formation et le développement de ce projet. Il faut reconnaître la présence, là d'un matériau phonique, ici d'un matériau chromatique : on peut donc, et on devrait analyser la palette phonique d'un poème, voire d'un poète, comme on étudie la palette chromatique d'un tableau ou d'un peintre.

Imaginons ainsi que, sur la base d'investigations statistiques portant sur la fréquence d'emploi des phonèmes, il soit possible de déterminer pour chaque poète ses caractéristiques phonématiques, son univers sonore et articulatoire : on connaît, par exemple, la sensibilité hugolienne aux voyelles postérieures ou nasales, aux consonnes bilabiales, aux R, à toutes les sonorités qui ont besoin du volume de la bouche, de la gorge ou des fosses nasales. Pourtant, on ne saurait rien en inférer sur la valeur de ces sonorités, si l'on exige que les phénomènes phoniques, pour être recevables en poésie, puissent être ressenties de façon générale et identique. Le linguiste Paul Delbouille, qui s'est intéressé avec beaucoup de patience, de prudence et de lucidité, à la question du rapport entre poésie et sonorités, n'en commence pas moins le premier ouvrage qu'il lui a consacré, en 1961, par cette décision abrupte :

Ce problème de la valeur suggestive des sonorités, nous n'avons pas voulu l'envisager "du côté de l'auteur", c'est-à-dire au niveau du créateur, de l'assembleur de mots. Celui-ci tient sans doute compte, parfois, de certaines valeurs, de certains pouvoirs qu'il reconnaît ou attribue aux sonorités. Il est libre d'avoir ses préférences, ses croyances, ses illusions ; il est libre, toujours, de laisser rêver son imagination. Mais ces rêveries ne nous concernaient pas : nous voulions adopter le point de vue du critique, de l'explicateur de textes ; le point de vue de celui qui, ayant à rendre compte d'une œuvre, doit tâcher d'en définir les moyens et les effets<sup>17</sup>.

---

17. Paul Delbouille, *Poésie et sonorités*, op. cit., p. 9.

Or, du point de vue de la genèse des textes littéraires, il faut faire tout le contraire. La description de la masse sonore d'un poème n'a pas en soi un grand intérêt, et l'on a raison de dire que tout poème, quel qu'il soit et quoi qu'il dise, offrira toujours à entendre, par nécessité statistique, un grand nombre de sonorités, d'assonances et d'allitérations. En revanche, il importe de comprendre le rapport, aussi illusoire et fantasmagorique qu'il soit, entre un poète et les sons qu'il utilise pour sa parole poétique, si ce rapport est déterminant pour la conception du langage et de la poésie qu'il se fait et dont il a besoin, génétiquement, pour produire son œuvre. D'où l'intérêt tout particulier du cas de Victor Hugo, qui, plus que tous les autres romantiques et bien avant les fantasmagories rythmiques du symbolisme, éprouve le besoin manifeste, pour concevoir et construire son projet littéraire, de cet imaginaire du poème sonore.

Au-delà de toute considération esthétique, la question du son a en effet une valeur métopoétique et métalinguistique pour Hugo, dont l'œuvre est animée de deux mouvements contradictoires. D'une part, elle est une extraordinaire machine à dire et à expliquer le monde, à l'éclairer par la force de la pensée et la maîtrise du Verbe : d'où cette pulsion irrépressible du commentaire et de la digression qui anime le texte de façon centripète. D'autre part, Hugo sait bien que cette magnifique logorrhée ne vaut que s'il demeure une zone opaque qui échappe au travail d'élucidation de la communication, que si des lambeaux d'une signification possible mais à tout jamais virtuelle restent enfouis dans l'épaisseur du réel<sup>18</sup> : il se livre alors à son obsession pour l'obscur, l'abîme, l'inconnaissable, le gouffre, le résidu, l'irré récupérable, l'incommunicable, pour tous les avatars de cette matérialité insondable et irréductible à la pure idéalité. Or, projetée dans l'espace du poème, la masse sombre où s'enlise le cheminement de l'idée pour devenir matière à littérature, c'est cette texture phonique, où abondent les sonorités épaisses et sombres, mais qu'il serait d'autant plus absurde de vouloir interpréter qu'elles ont mission de figurer, pesamment, l'énigmaticité du monde, suggérant la possibilité d'une homologie parfaite entre vision du monde et pratique poétique.

Tel est, en somme, le projet utopique qui porte la poésie de Victor Hugo : celui d'une parole où une certaine idée se matérialiserait littéralement en une forme-son. Cette utopie marque aussi les limites

---

18. Sur cette rétention hugolienne du sens, voir Alain Vaillant, «*Verba hermetica* : Mallarmé, Rimbaud, Hugo», dans *Romantisme*, n° 95, (1997-1), p. 81-97.

d'une entreprise dont l'auteur n'a plus, pour la mener à bien, qu'à s'écouter parler. D'où, comme pour s'en prémunir, ces deux systèmes parallèles de représentation de soi en marcheur et en parleur. Victor Hugo n'est pas un explorateur des enfers ou des sphères célestes, mais un homme libre qui marche présent au monde, les pieds sur terre, solitaire mais solidaire de la vie réelle des hommes<sup>19</sup>. De même, Victor Hugo n'est pas un poète qui chante mais qui parle, aux hommes et parmi les hommes, et faisant écho, bruyamment et humblement, aux bruits du monde. Quant au parleur-marcheur, il est semblable à l'arpenteur de cimetières qui déclare, dans *Les Rayons et les Ombres* :

Je fais du bruit dans l'herbe, et les morts sont contents<sup>20</sup>.

### Chronique sonore de la poésie de Victor Hugo

Cette conception sonore et bruissante de la poésie apparaît précocément dans la pratique hugolienne, puis fait l'objet, d'un bout à l'autre de l'œuvre versifiée, d'un métadiscours constant et abondant, des premiers jusqu'aux derniers recueils. Sur ce point comme pour tous les autres aspects de la poétique de Victor Hugo, il n'y a pas contradiction ou revirement, mais approfondissement d'intuitions présentes dès l'origine, et désir aussi, à mesure que le temps passe, de s'en tenir à l'élémentaire, en se dénudant d'élégances inutiles ou de considérations périphériques.

Dans les *Odes et ballades*, il est clair que le modèle mystique et spiritualiste l'emporte de très loin sur les premiers signes d'intérêt pour le bruit. La meilleure Voix, qu'il convient d'écouter religieusement, est celle de Dieu ou des anges.

Ainsi dans « Louis XVII » :

On entendit des voix qui disaient dans la nue<sup>21</sup>,

ou encore :

Au fond des cieus muets les mondes s'arrêtèrent,

---

19. Sur cette poétique de la marche, voir Alain Vaillant, « *Ire et ambire* : marche et écriture au XIX<sup>e</sup> siècle », dans A. Vaillant dir., *Corps en mouvement*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1996, p.55-68.

20. Victor Hugo, « Dans le cimetière de ... », *Les Rayons et les Ombres*, XIV, v. 24.

21. *Id.*, Louis XVII, *Odes et ballades*, I, 5, v. 13.



Et l'éternelle voix parla dans l'infini<sup>22</sup>.

Et dans « Vision » :

Dans les cieux et dans les abîmes  
Une voix alors s'entendit.

Quant au poète, son rôle est encore d'être la « voix » de Dieu, de l'entendre puis de s'en faire l'écho. Mérite que Hugo reconnait d'abord à son aîné Lamartine, dans l'ode qu'il lui adresse :

On dirait que Dieu même inspirant ton audace,  
Parfois dans le désert t'apparaît face à face,  
Et qu'il te parle avec la voix<sup>23</sup> !

Mais aussi à lui-même :

C'est qu'une grande voix dans ma nuit a parlé<sup>24</sup>.  
Le Seigneur m'a donné le don de sa parole<sup>25</sup>.

Mais une inflexion décisive est prise dès le recueil des *Orientales*, et grâce à lui. Bien plus qu'un brillant exercice de virtuosité artistique, ce livre de 1829 est, comme l'a noté Gabrielle Chamarat<sup>26</sup>, le recueil où, curieusement grâce au détour par l'exotisme oriental et musulman, la poésie de Hugo se détourne de la contemplation du ciel métaphysique pour accueillir la vie réelle. Le monde, donc ses bruits. Il y a toujours, en arrière plan des *Orientales*, le bruit indistinct de multiples présences invisibles : on y parle de « bruit sourd »<sup>27</sup>, de « voix étouffées »<sup>28</sup>, de « confus murmure »<sup>29</sup>. C'est au moment des *Orientales* que Hugo prend conscience, poétique et philosophique, du bruit. Conscience philosophique, parce qu'elle suppose un nouveau rapport au monde ; conscience poétique, parce qu'elle s'accompagne d'une réflexion, beaucoup plus concrète et immanente, sur la matérialité du travail poétique (les sonorités, les strophes, les mètres) :

22. *Ibid.*, v. 73-74.

23. *Id.*, « À M. Alphonse de L. », *Odes et ballades*, III, 1, v. 172-174.

24. *Id.*, « Fin », *Odes et ballades*, III, 8, v. 21.

25. *Id.*, « Le dernier chant », *Odes et ballades*, II, 10, v. 23.

26. Gabrielle Chamarat, Notice des *Orientales*, dans V. Hugo, *Œuvres complètes*, Laffont, « Bouquins », 1985 rééd. 2002, vol. « Poésie I », 1065-1067.

27. Victor Hugo, « Clair de lune », *Les Orientales*, X, v. 6.

28. *Id.*, « La captive », *Les Orientales*, IX, v. 43.

29. *Id.*, « Extase », *Les Orientales*, XXXVII, v. 5.

c'est dans cette perspective, et non en référence à un prétendu esthétisme pré-parnassien, qu'il convient évidemment d'interpréter le travail de la forme, qui accompagne et concrétise la volonté de saisie du réel. Ces deux lignes de force se rejoignent d'ailleurs dans le poème *Les Djinns*, qui est à la fois un chef-d'œuvre de composition poétique et une orchestration fantastique de tous les bruits articulés ou inarticulés (« bruit », « haleine », « brame », « voix », « rumeur », « écho », « cloche », « bruit de foule / Qui tonne et qui roule », « voix sépulcrale », « sifflant », « craquent », « Quel bruit dehors », « Cris de l'enfer ! voix qui hurle et qui pleure », « crie », « Grince », « bruit de chaînes », « battement », « voix grêle », « pétiller la grêle », « sonne le cor », « chant », « murmure », « bruit vague », « plainte »), jusqu'à leur disparition dans la dernière strophe :

On doute  
La nuit...  
J'écoute : –  
Tout fuit,  
Tout passe ;  
L'espace  
Efface  
Le bruit.

Avec les *Orientales*, le poème hugolien a donc trouvé son objet, les voix et les bruits. Les quatre grands recueils d'avant l'exil vont poursuivre cette exploration et constituer, de façon d'ailleurs lancinante et répétitive, l'univers sonore de la poésie hugolienne, qui restera inchangé. Le poème a désormais pour mission d'être la caisse de résonance de tous les bruits du monde, qu'on peut répartir en deux grandes catégories : les bruits de la nature, les bruits des hommes et de l'histoire.

Voici quelques bruits de la nature, choisis parmi d'innombrables occurrences :

Ce fut d'abord un bruit large, immense, confus,  
Plus vague que le vent dans les arbres touffus,  
Plein d'accords éclatants, de suaves murmures,  
Doux comme un chant du soir, fort comme un choc d'armures  
Quand la sourde mêlée étreint les escadrons,  
Et souffle, furieuse, aux bouches des clairons.  
C'était une musique ineffable et profonde,

Qui, fluide, oscillait sans cesse autour du monde<sup>30</sup>.

Ou encore, pour autant qu'une « langue », des « mots » et des « notes » chantées soient du bruit :

Tout, l'écueil aux hanches énormes,  
Et les vieux troncs d'arbres difformes  
Qui se penchent sur les chemins

Me parlaient cette langue austère,  
Langue de l'ombre et du mystère,  
Qui demande à tous : Que sait-on ?  
Qui, par moments presque étouffée,  
Chante des notes pour Orphée,  
Prononce des mots pour Platon<sup>31</sup> !

Pourquoi je cherche un sens au murmure des vents<sup>32</sup>.

À côté des bruits mystérieux de la nature, il y a aussi la rumeur de l'Histoire en marche, plus menaçante et moins charmeuse, mais aussi nécessaire à la vie:

Plus loin ! allons plus loin ! [...]  
Pour que j'écoute en paix ce que dit ma pensée  
Ce Paris, à la voix cassée,  
Bourdonne encor trop près de moi<sup>33</sup>.

Ce bruit qui parfois tombe et soudain recommence,  
Ce murmure confus, ce sourd frémissement  
Qui roule et qui s'accroît de moment en moment.  
C'est le peuple qui vient ! [...] <sup>34</sup>.

Ce siècle est grand et fort [...]  
Et le bruit du travail, plein de parole humaine,  
Se mêle au bruit divin de la création<sup>35</sup>.

30. *Id.*, « Ce qu'on entend sur la montagne », *Feuilles d'automne*, V, v. 13-20.

31. *Id.*, « À mademoiselle J. », *Les Chants du crépuscule*, XXVI, v. 40-48.

32. *Id.*, « Que nous avons le doute en nous – À mademoiselle Louise B. », *Les Chants du crépuscule*, XXXVIII, v. 13.

33. *Id.*, « Soleils couchants », *Les Feuilles d'automne*, XXXV, v. 82-84.

34. *Id.*, « Rêverie d'un passant à propos d'un roi », *Les Feuilles d'automne*, III, v. 64-67

35. *Id.*, « Ce siècle est grand et fort... », *Les Voix intérieures*, I, v. 1-4.

Or cet immense bruit de l'extérieur a son répondant exact à l'intérieur du poète. Rumeur obscure, lorsqu'il répercute les balbutiements informes de l'Histoire (« ... cette brume au dehors, cette incertitude au dedans »<sup>36</sup>) ; musique au contraire, pour le poète qui veut faire écho au chant de la nature, comme se l'assigne Hugo dans la Préface des *Voix intérieures* : « La Porcia de Shakspeare parle quelque part de *cette musique que tout homme a en soi*. – Malheur, dit-elle, à qui ne l'entend pas ! – Cette musique, la nature aussi l'a en elle. Si le livre qu'on va lire est quelque chose, il est l'écho, bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle, l'auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous<sup>37</sup>. » Le titre même du recueil, *Voix intérieures*, est d'ailleurs lui-même assez explicite pour se passer de commentaires.

La fonction du poète est donc, à la suite d'un don que Hugo continuera à qualifier de divin, à transformer en paroles les bruits du monde, parce que

Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,  
Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,  
Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore  
Mit au centre de tout comme un écho sonore<sup>38</sup>.

L'exil ne changera rien à cette thématique générale, et donnera l'occasion de la développer dans des amplifications poétiques de plus en plus somptueuses et abondantes. S'ajoute aussi, désormais, le bruit puissant et lancinant de l'océan qui semble éclabousser de son écume sonore les poèmes de Guernesey : « L'océan au bruit rauque, aux sombres épaisseurs »<sup>39</sup>, « l'océan pareil au bœuf qui beugle »<sup>40</sup>.

En revanche, la conception de la voix poétique change avec l'exil. Jusque-là, le poème devait se faire l'écho du bruissement universel et le transformer en paroles, en veillant seulement à ne pas être recouvert et étouffé par « La presse aux mille voix, cette louve hargneuse »<sup>41</sup>, à ne pas laisser « [sa] voix s'enroue[r] en cette brume [de la politique] »<sup>42</sup>. Pour continuer à parler, il suffisait donc de se tenir à l'écart. Mais cette dissidence ne suffit plus depuis que Napoléon le

---

36. *Id.*, Préface des *Chants du crépuscule*.

37. *Id.*, Préface des *Voix intérieures*.

38. *Id.*, « Ce siècle avait deux ans... », *Les Feuilles d'automne*, I, v. 66-67.

39. *Id.*, « Pauline Roland », *Châtiments*, V, XI, v. 64.

40. *Id.*, « Lux », *Châtiments*, v. 177.

41. *Id.*, « *Sunt lacrymæ rerum* », *Les Voix intérieures*, II, v. 9.

42. *Id.*, « Napoléon II », *Les Chants du crépuscule*, V, v. 251.

Petit a usurpé le pouvoir : maintenant que la violence de l'état de fait l'a provisoirement emporté, le poète doit lui opposer la violence de son cri – et non plus de sa parole. Le poème doit produire son propre bruit, ajouter à la vérité de l'idée la déflagration de la voix :

Et ses paroles, qui menacent,  
Ses paroles, dont l'éclair luit,  
Seront comme des mains qui passent  
Tenant des glaives dans la nuit.  
[...]  
Elles seront l'airain qui sonne,  
Le cri qui chasse les corbeaux,  
Le souffle inconnu dont frissonne  
Le brin d'herbe sur les tombeaux<sup>43</sup> ;

Ou encore :

Rien qu'en songeant à vous, mon vers indigné sort  
Et mon cœur orageux dans ma poitrine gronde  
Comme le chêne au vent dans la forêt profonde<sup>44</sup>.

Or, contrairement aux bruits de la nature ou de l'Histoire, ces cris, ce souffle et ces grondements sont aussi faits de langage ; le poème n'est plus seulement une chambre d'écho, il est une *parole qui fait son bruit propre*, d'abord face à Napoléon III, mais aussi face à tout l'univers – celui de la nature, des hommes, ou de réalités plus improbables. Désormais, dans et par le vers, la fusion paraît miraculeusement parfaite entre le son et le sens : le son du poème témoigne en lui-même du désir de parole et de vérité, et le sens, réciproquement, requiert l'énergie brutale du bruit. Le concept clé de la poétique hugolienne devient le « mot », qu'évoque la « Réponse à un acte d'accusation », et dont les « millions d'yeux sur des millions d'ailes » allégorisent, grâce à cette imagination capable de « casser des carreaux dans l'esprit du bourgeois », la force musculaire des ailes-sons et le pouvoir de pénétration du regard-sens.

La rhétorique du bruit a donc achevé sa mue en linguistique du mot : l'exil permet au vers hugolien de parvenir au terme de sa trajectoire poétique. Mais il faut avouer, aussi, que cet accomplissement est toujours menacé de dégénérer en figure de style. Dès lors, l'œuvre ne cessera de proclamer, sur tous les tons (épico-

43. *Id.*, « France ! à l'heure où tu te prosternes ... », *Châtiments*, I, I, v. 8-11 et 16-19.

44. *Id.*, « Cette nuit-là », *Châtiments*, I, V, v. 16-18.

historique, naturaliste, intimiste), cette alliance du son et du Verbe, cette absolue cohésion du signifiant et du signifié, et de favoriser, par l'inextinguible logorrhée versifiée du poète exilé, d'incessants échanges entre le monde naturel des bruits et la parole sensée des hommes (ou de Dieu). Par exemple dans les balbutiements inarticulés de l'enfant, forts d'une éloquence ineffable :

Jeanne parle ; elle dit des choses qu'elle ignore ;  
Elle envoie à la mer qui gronde, au bois sonore,  
À la nuée, aux fleurs, aux nids, au firmament,  
À l'immense nature un doux gazouillement,  
Tout un discours, profond peut-être, qu'elle achève  
Par un sourire où flotte une âme, où tremble un rêve,  
Murmure indistinct, vague, obscur, confus, brouillé,  
Dieu, le bon vieux grand-père, écoute émerveillé<sup>45</sup>.

Car le « bon vieux grand-père » ressemble lui-même à un enfant émerveillé de savoir parler et profondément heureux d'exercer et de manifester son pouvoir non de babillage, mais de *verbiage*. On devine que la formule du poème-son, qui, d'abord structure matricielle de l'œuvre, a fini par en devenir l'objet exclusif, la condamnait à la tautologie et au ressassement et l'on comprend que Mallarmé, reconnaissant que Victor Hugo « était le vers personnellement », s'est dépêché de décréter, une fois le « géant »<sup>46</sup> mort, la « disparition élocutoire du poète »<sup>47</sup>.

---

45. *Id.*, « Jeanne fait son entrée », *L'Art d'être grand-père*, I, III.

46. Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, dans *Œuvres complètes*, H. Mondor éd., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 360-361.

47. *Ibid.*, p. 366.